

Film

Bayrle

Bott

Breitenstein

Fanderl

Kels

Krüger

Zehetner

Impressum

© Verlag Bernhard Uske
Fechenheimerstr. 17
D-60385 Frankfurt
Tel/Fax 069 43 88 01

Herausgeber Editor

Bernhard Uske, Frankfurt am Main

Konzept und Gestaltung

Concept and Graphic Design

Sarah Dorckenwald

Annette Müller

sëon

Visuelle Kommunikation, Frankfurt am Main

Übersetzung ins Englische

English Translation

Katja Steiner und Bruce Almberg, Ehingen

Jeremy Gaines, Frankfurt am Main

Druck Print

Color Druck, Leimen

Frankfurter Sparkasse



Stadt Frankfurt am Main,
Dezernat für Kultur und Freizeit

Die Deutsche Bibliothek –

CIP-Einheitsaufnahme

Film - Bayrle, Bott, Breitenstein, Fanderl,

Kels, Krüger, Zehetner / [Hrsg. Bernhard Uske.

Übers. ins Engl. Katja Steiner...]. -

Frankfurt am [(Main)] : Uske, 1998

ISBN 3-00-002899-4

Urs Breitenstein

Biographie		Filmographie	
1951	geboren in Basel/Schweiz	1978	Some Kind of Panorama , Super 8, Farbe, ohne Ton, 10 Min.
1972-76	Schule für Gestaltung, Basel	1979	Cameramotionpicture I , 16mm, Farbe, ohne Ton, 6 Min.
1978-79	Cooper Union School of Art, Hunter College and Independent Study Program of the Whitney Museum, N.Y.	1979	Cameramotionpicture II , 16mm, Farbe, Ton, 20 Min.
1980-82	Assistenz in der Filmklasse der Städelschule, Frankfurt	1980	Zeil-Film , 16mm, Farbe, Ton, 6 Min.
1983	halbjähriger Aufenthalt in Wien	1983	Film-Streifen , 16mm, s/w, Ton, 3 Min.
1984	Gastprofessor an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach	1992	Tagesfilm , 16mm, s/w, Ton, 9 Min.
1985-93	Lehrbeauftragter für Film/Video an der Hochschule für Gestaltung, Offenbach Lebt in Frankfurt		

Biography	
1951	born in Basel, Switzerland
1972-76	Basel School for Design
1978-79	Cooper Union School of Art, Hunter College and Independent Study Program at the Whitney Museum, N.Y.
1980-82	assistant of the Städelschule film class, Frankfurt
1984	six month-sojourn in Vienna
1985-93	lecturer for film/video at Offenbach University for Design Lives in Frankfurt

Winfried Günther: Die Filme Urs Breitensteins

Breitenstein ist ein bildender Künstler, der auch im Medium Film arbeitet und damit in der Tradition des Avantgardefilms steht. Bereits in den 70er Jahren begann er sich für die Ausdrucksmöglichkeiten des Films zu interessieren. Zunächst benutzte er das Super-8-Format, bekam dann, während eines längeren New York-Aufenthalts in den Jahren 1978/79, die Gelegenheit, mit 16mm zu arbeiten. Die vier Filme, die in diesen beiden Jahren entstanden, sind als Ausgangspunkte zu sehen, in denen der Künstler verschiedene Parameter des Mediums Film untersucht. In ihnen werden bereits ein ausgeprägtes Formbewußtsein und spezifische künstlerische Interessen deutlich.

In „Some Kind of Panorama“ (1978) steht die Kamera inmitten einer kreisförmigen Brunnenanlage an einem festen Ort. Sie fächert das sich bietende Panorama in einer rhythmischen Struktur auf, wobei die Blickrichtung nach einem festen Bauplan hin und her springt. In „Cameramotionpicture I“ (1979) folgt die Kamera in ihren Schwenks der Richtung, wie sie von Pfeilen auf Verkehrsschildern und Reklameaufschriften angegeben wird, bis sie sich von dieser Vorgabe löst und unabhängig von den abgefilmten Pfeilen eine eigene Bewegungslogik entwickelt, nämlich die Form eines Oktogons beschreibt. „Cameramotionpicture II“ (1979) besteht aus einer Folge von wellenförmigen 180-Grad-Schwenks, aufgenommen in vier Arbeitsräumen der Filmabtei-

Winfried Günther: Urs Breitenstein – The Films

As an artist, Breitenstein works in the domain of visual art and is at home in the medium of film, following in the footsteps of avant-garde filmmakers. He first became interested in the expressive possibilities film offered in the seventies, initially using a Super-8-camera; it was not until a lengthier visit to New York in 1978-9 that he had the opportunity to try out 16-mm. The four films he made during these two years can be understood as Breitenstein endeavouring to study the different parameters of film from four different points of departure. They already reveal a clear awareness of formal properties and specific artistic interests.

In "Some Kind of Panorama" (1978) the camera has a fixed position in the middle of a circular fountain. The camera then dissects the panorama surrounding it into a fan-like rhythmical structure, shifting our gaze back and forth according to a pre-set construction plan. In "Cameramotionpicture I" (1979) the camera-pans follow the direction ordained by the arrows on traffic signs and advertising slogans, until the camera frees itself from these constraints and develops a logic of movement of its own, namely an octagonal logic no longer obeying the arrows it films. "Cameramotionpicture II" (1979) is comprised of a sequence of wave-like 180° pans taken in four work-rooms in a school's film department. In each case, the camera was then moved in an identical manner in the three other room also being adopted. "Filmstreifen" (1979-83) was made without using a camera or a tape recorder at all: Breitenstein scratched horizon-

lung einer Schule. Die Kameraführung in jedem Raum orientierte sich dabei an den vorhandenen Gegenständen. Die identischen Bewegungen der Kamera wurden dann auch in den jeweils anderen drei Räumen ausgeführt, wobei der Ton ebenfalls aus dem ursprünglichen Raum übernommen wurde. Der „Filmstreifen“ (1979/83) schließlich entstand ohne Kamera und Tonaufnahmegesetz: Breitenstein kratzte waagerechte Streifen in die Emulsion des Films, in Sequenzen von jeweils einem Meter, in unterschiedlicher Dichte nach einem genauen metrischen Plan; die Unterteilung in Einzelbilder erfolgt erst während der Projektion, den Ton bilden die abgetasteten Streifen.

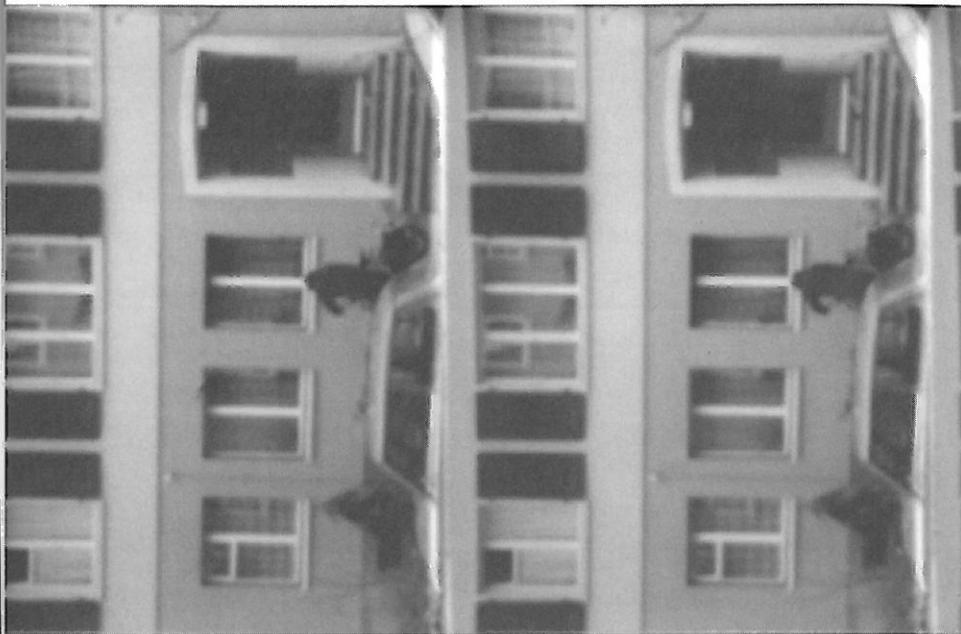
Die ersten drei dieser Filme bewegen sich also im Spannungsverhältnis von Topographie und rhythmisch-musikalischer Zeitstruktur; es geht in ihnen immer um die Erkundung eines Ortes mit genuin filmischen Mitteln, und zwar unabhängig davon, ob in der Entstehungsphase der Filme das Interesse am Drehort oder ein vorgegebener Bauplan das Primäre war. Die Möglichkeiten, die Breitenstein hier vorbereitete, fügen sich dann ein Jahr später in dem „Zeil-Film“ (1980) auf beeindruckende Weise zusammen. Der Film wurde auf einer belebten Kreuzung der Haupteinkaufsstraße Frankfurts gedreht. In ihm kommt das Interesse an der reichhaltigen Architektur der Lokalität, an den Materialien einer Baustelle – der Film entstand zur Zeit des U-Bahn-Baus – und an der intensiven Blau-Rot-Farbigkeit des Drehorts

tal strips in the emulsion of the film, in sequences of one meter respectively, whereby the density of the strips varied in keeping with a precise metrical plan; the subdivision into individual pictures does not occur until the film is projected and the sound is generated by scanning the strips.

These first three films should thus be situated in the field of tension between topography on the one hand, and a rhythmical and musical temporal structure, on the other. They concentrate exclusively on surveying a particular place using genuinely filmic means, irrespective of whether during the genesis of the respective film interest focused more on the location of the shoot or on a pre-determined plan structuring the film. The possibilities which Breitenstein developed here then all jelled to form an impressive whole a year later in his "Zeil-Film" (1980). This film was shot at a busy crossroads on the Zeil, Frankfurt's main shopping-street, and attests to an interest in the many-sided architecture of the vicinity, in the materials of a construction site (the film was made while a subway was being built) and in the intense blue and red of the location. The panorama is again pieced together according to a pre-defined plan; it is based on a sequence of individual pictures which are intensified dramaturgically by showing them at different speeds. This approach is directly connected with Breitenstein's "gehäuft vereinzelt" (1983), a slide-projected installation, in which he combines real elements of construction site fencing with the temporal sequence of the projected slides. In his most recent work with film, "Tagesfilm" (1992), the camera remains fixed on a section of the entrance of a building, repeat-

zum Tragen. Das Panorama ist wiederum nach einem zuvor festgelegten Bauplan ausgeführt, basierend auf einer Folge von Einzelbildern, die eine Steigerungs-dramaturgie mit verschiedenen Geschwindigkeitsstufen beinhaltet. Von hier führt auch ein direkter Weg zu Breitensteins Dia-Installation „gehäuft vereinzelt“ (1983), in der er reale Bauzaun-Elemente mit der zeitlichen Abfolge von Dia-Projektionen kombiniert. Sein neuestes filmisches Werk, der „Tagesfilm“ (1992), zeigt in einem festen Bildausschnitt den Eingangsbereich eines Hauses und mehrfach wiederholt einen Mann, der jeden Tag zum Mittagessen nach Hause kommt und danach wieder zur Arbeit geht. Ein immergleicher Alltagsvorgang, aber mit vielfachen Variationen im Detail, der von Breitenstein filmisch analysiert wird. Auch hier zeigt der Künstler also ein Stück äußerer Realität, das erst durch filmische Mittel zum Sprechen gebracht wird.

edly showing a man who comes home every day for lunch and then leaves again to return to work. Although this is an unchanging everyday occurrence, it is one containing numerous variations in detail which Breitenstein proceeds to analyse with filmic means. Here, again, the artist presents a particular section of external reality which first starts to tell us something when depicted with filmic means.



Urs Breitenstein im Gespräch mit Winfried Günther

Günther: Wie bist da dazu gekommen, Filme zu machen?

Breitenstein: Angefangen habe ich als Maler, aber ich interessierte mich schon immer für Film bzw. Kino. Die Filme jedoch, die ich kannte, waren etwas von mir weit Entferntes, eine Art Filme, die ich nie hätte alleine machen können. Später, als ich mich mit Konzeptkunst und Photoserien beschäftigte, sah ich auch die ersten Künstler- bzw. Experimentalfilme. Da taten sich plötzlich Möglichkeiten für mich auf, mit meinen geringen Mitteln an das Medium Film heranzugehen, und dann habe ich mich immer mehr auf Film konzentriert.

G: Du hast gleich mit 16mm angefangen?

B: Nein, drei Jahre habe ich mit Super 8 gearbeitet. Auch als ich schon 16mm-Filme machte, verwendete ich gleichzeitig noch Super 8 für Skizzen oder für Performances, wo die Filme für einen spezifischen, einmaligen Anlaß gedreht wurden. Der „Zeil-Film“ ist mein dritter Film in 16mm nach „Cameramotionpicture I“ und „Cameramotionpicture II“

G: Was war das für dich auslösende Moment, den „Zeil-Film“ zu machen?

B: Ein Auslöser war die Betroffenheit durch den Ort, an dem der Film gedreht worden ist, die Dichte und Fülle dieser in baulicher Umwälzung begriffenen, großstädtischen Architektur-landschaft. Auch die vorausgehende Beschäftigung mit Örtlichkeiten, mit Raumproblemen in meinen früheren Filmen war mitbestimmend.

Urs Breitenstein in Conversation with Winfried Günther

Günther: How did you come to make films?

Breitenstein: I started out as a painter, but I've always been interested in film and the movies. The films that I knew, however, were something remote, the kinds of film that I could never have made myself. Later on when I was dealing with conceptual art and photo series, I also saw the first art and experimental films. Suddenly, I could see possible ways of approaching the medium of film with minimal means, and after that I increasingly concentrated on film.

G: Did you start with 16mm right away?

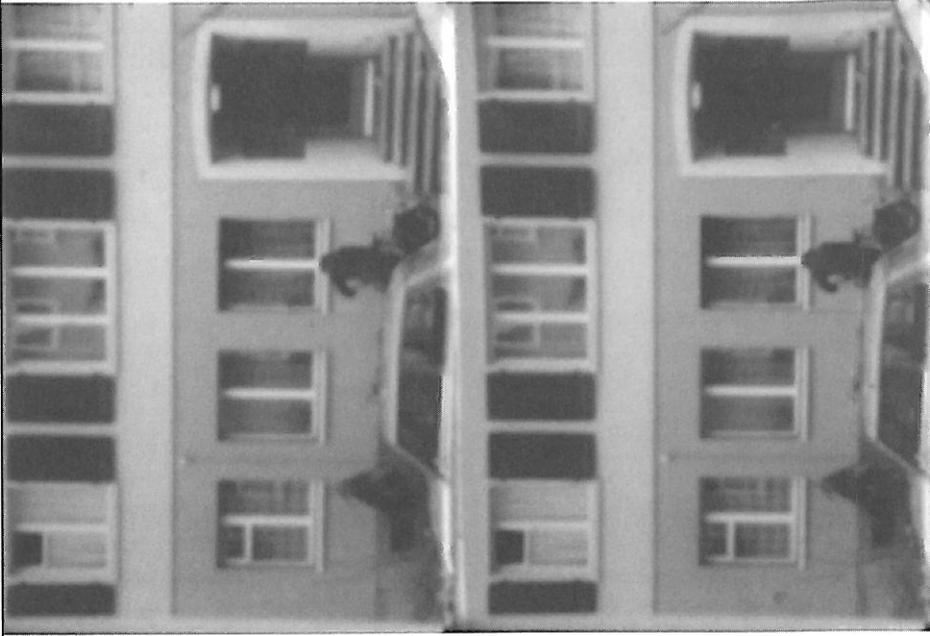
B: No, for three years I worked exclusively with Super 8. Even after I had already begun to make 16mm-films, I still used the Super 8 for sketches or performances, where the films were made only for one specific unique occasion. The "Zeil-Film" is my third film in 16mm, following "Cameramotionpicture I" and "Cameramotionpicture II".

G: What to you was the initial impetus for making the "Zeil-Film"?

B: One of the triggers was the consternation about the location where the film was made, the density and wealth of this urban architectural landscape in the middle of constructive change. The preceding occupation with locations and spatial problems in my earlier films also had an influence.

G: The location is the crossing Stiftstrasse/Hasengasse and Zeil?

URS BREITENSTEIN: TAGESFILM, 16MM, S/W, TON, 9 MIN, 1992



G: Der Drehort ist die Kreuzung Stiftstraße/Hasengasse und Zeil?

B: Ja. Was daran wichtig war, sind die vier Blickachsen: einmal Richtung Hauptwache, wo man im Hintergrund die Bankhochhäuser sieht, dann Richtung Süden der Dom als alter Akzent, die Stiftstraße hinauf so kleinere Hochhäuser und schließlich Richtung Konstabler Wache die Zeil selber, diese große Einkaufsstraße mit ihren vielen Ensembles, Reklameschildern, Farben; hinzu kommt im näheren Bereich der Bauplatz, der sowohl formal als auch inhaltlich unheimlich reich ist: zusätzlich dann noch, was sich da an Dynamik abspielt: die Leute und das Geschehen auf dem Bauplatz.

G: Vielleicht sprechen wir zunächst einmal über die Struktur des Films, bevor wir auf die inhaltlichen Implikationen zurückkommen. Hattest du bei der Realisierung des Filmes eine genaue Partitur, an die du dich gehalten hast?

B: Ja. Jedes einzelne Kader war vorher in einer Partitur fixiert.

G: Wieweit ist der Film in der Kamera und wieweit ist er am Schneidetisch entstanden?

B: Er entstand größtenteils in der Kamera, am Schneidetisch habe ich eigentlich nur Fehler herausgeschnitten, Fehler, die ich meistens beim Drehen schon bemerkte und korrigierte. Zusätzlich habe ich einen Teil des Films ganz verworfen, eine Art Einleitung.

G: Worin bestand diese?

B: Der Film fing mit derselben Einstellung an wie jetzt, ging dann aber nicht gleich in eine Bewegung über, sondern stellte ganz statisch nach und nach die acht Hauptblickrichtungen vor, die vier Straßenfluchten und die vier Ecken dazwischen. Diesen

B: Yes. What was important are the four visual axes: towards the main police station in the back of which you can see the bank high rise buildings, then towards the south the dome as an old accentuation, smaller high rise buildings along Stiftstrasse and finally, towards the Konstabler station the Zeil itself, this large shopping street with its many ensembles, advertising signs, colors; the building site in the near vicinity is added with its formal and contextual wealth and also the dynamics: people and the activities on the building site.

G: Perhaps we should first speak about the structure of the film before we return to the contextual implications. Did you have a clear score for the realization to which you stuck?

B: Yes. Every single cadre was fixed in a score beforehand.

G: To what extent was the film created in the camera and in the cutting room?

B: It was largely made in the camera and I only cut out the mistakes – mistakes I mostly noticed and had already corrected while filming. Additionally, I did away with a whole part of the film, a kind of introduction.

G: What did it consist of?

B: The film started with exactly the same camera angle as it does now, but it didn't instantly change into movement. Instead, it introduced very statically the eight main visual axes, the four street

ganzen Teil habe ich herausgenommen, weil er anders wirkte, als ich ihn mir vorgestellt hatte.

G: Kannst du mal den Bauplan erläutern, der dem Ganzen zugrundeliegt?

B: Es gibt zwei Prinzipien, die ich schon in früheren Arbeiten benutzte, einerseits eine Struktur aus einem filmischen Interesse heraus schon vorher zu haben und dann einen Ort dafür zu suchen und das zusammenzubringen, oder eben von einem konkreten Ort auszugehen und eine entsprechende Struktur zu entwickeln. Bei diesem Film habe ich versucht, aus der Örtlichkeit und meiner Betroffenheit durch diesen Ort heraus die Form zu entwickeln, wobei natürlich filmische Interessen, die Auseinandersetzung mit anderen Filmen und Erfahrungen aus eigener Filmarbeit vorausgingen und hier mit einfließen; auch mein Interesse an diesem Ort wurde natürlich durch diese Erfahrungen mitbestimmt. Um jetzt einige Aspekte zu erläutern: der ganze Film ist von einem festen Standpunkt im Zentrum der Kreuzung aufgenommen. Die Örtlichkeit hat also die vier Straßenfluchten, die wegführen, entsprechend dann natürlich die vier Ecken. Daraus ergibt sich der ganze Rhythmus des Films, die acht Pausen, die ich innerhalb einer Drehung gesetzt habe. Am einfachsten ist das anhand des ersten scheinbaren Schwenks, der ersten Drehung zu erklären. Festzuhalten ist zunächst, daß es keine eigentlichen Kamerabewegungen im Film gibt, sondern daß die entsprechenden Passagen mit Einzelbildschaltung aufgenommen wurden. In der ersten Drehung sieht das so aus: zuerst wurden fünf Bilder in Richtung Hauptwache normal, also durchlaufend mit 24 B/sec gefilmt. Dann folgen 44 Einzelbilder, zwischen denen die Kamera

axes and the four corners in between. I took out this entire section because it came out quite differently than I had imagined it.

G: Could you explain the underlying structure that is the basis for the whole thing?

B: There are two principles that I used in earlier works: first, to develop a structure beforehand out of an interest for film and then search for a location and bring the two together. Or, alternatively, to first predetermine a concrete location and then develop an appropriate structure. In this film I tried to develop the form out of this location and out of my consternation over this location. Of course, the film interests, the confrontation with other films, and experiences from my own film work preceded and influenced this; my own interest in the location was naturally determined by these experiences. To explain a few aspects: the whole film is shot from a fixed point in the center of the crossing. The location thus has the four streets leading away from it and the coinciding four corners. From this the rhythm of the film develops, the eight pauses that I placed within a single rotation. This can be explained best with the first apparent swing, the first turn. What has to be noted is that there are no actual camera movements in the film; the passages that we are concerned with here were filmed with single frames. In the first turn it looks like this: first, five pictures were filmed in a nor-

auf dem Stativ jeweils um 1° nach rechts weitergedreht wurde; ich hatte mir eine Konstruktion auf dem Stativ gebaut, mit der ich das genau ablesen konnte. Bei 45° folgt wieder eine fünf Bilder lange durchgehend gefilmte Einstellung, an die sich wiederum 44 einzeln aufgenommene Bilder anschließen usw. bis zur Ausgangsrichtung. Der 360°-„Schwenk“ setzt sich also aus acht gleich langen Teilen, 45°-Segmenten zusammen, die durch die jeweils fünf Bilder langen Pausen markiert werden, die immer mit den Ecken und Straßenfluchten zusammenfallen. Diese Grundstruktur, dieser Rhythmus ziehen sich durch den ganzen Film: im zweiten „Schwenk“ kommt nur auf jedes zweite Grad ein Einzelbild, die Geschwindigkeit ist also doppelt so schnell, und der erste Halt erfolgt erst nach 90° dafür wird die Umdrehung zweimal vollzogen, so daß auch dieser Teil wieder dieselbe Länge hat. So wird mit jedem Durchgang nach einer gesetzmäßig ansteigenden mathematischen Reihe das Tempo des Films gesteigert bis zu 45°-Schritten zwischen den einzelnen Bildern. Bei diesem Durchgang fallen dann die einzelnen Bilder nur auf die Straßenfluchten und Ecken, wodurch eine Beruhigung der bis dahin ansteigenden visuellen Dynamik einsetzt. Ab hier erfolgt eine Verdoppelung der Gradschritte bis zu 360° was zu einer immer weiteren Reduzierung der Vielfalt der Bilder führt und die Beruhigung bis zum Stillstand treibt.

G: Der letzte Durchgang hat also nur eine einzige Blickrichtung bei 360° aufgenommen.

B: Der Film fängt mit 0° an, bleibt da also am selben Ort, das letzte ist dann 360°, also eigentlich auch wieder 0°, weil ich ja wieder am selben Ort lande.

mal, continuous way with 24 frames per second toward the main station. Then, there are 44 single frames; the camera was rotated on the tripod by 1 degree increments to the right – I had built a construction on the tripod in order for this to be precisely determined. At 45° another camera angle with five frames shot continuously follows, succeeded again by 44 single frames, and so on until the starting point was again reached. The 360° “turn” thus is assembled through eight segments of equal duration, 45° segments marked by the pauses with the five frames that always coincide exactly with the corners and streets. This basic structure and rhythm weaves through the entire film: in the second “turn”, a single shot is placed only on every second degree, the speed is twice as fast and the first stop happens only after 90°. But the turn is made twice, which of course yields exactly the same length for this segment. With every turn, the tempo of the film is increased according to a mathematical sequence, up to 45° steps in between the separate frames. In that sequence, the separate pictures are taken only in the streets and corners, which causes a calming down of the visual dynamics that kept increasing up to this point. From there on, the degree steps are doubled, up to 360°, leading to an ever stronger reduction in the quantity of pictures and brings the calming down process finally to a standstill.



G: Diese beiden Teile sind aber auch mit Einzelbildschaltung aufgenommen?

B: Ja, wobei dort auch Einzelbilder und diese normal gefilmten Pausen auftreten: 44 Einzelbilder, fünf normal usw.

G: Und der vorletzte Teil zeigt die beiden Gegenrichtungen 180° und 360°?

B: Ja, wobei sich dieses Vibrieren ergibt.

G: Wieviele dieser Durchgänge gibt es insgesamt?

B: Es sind 21 Geschwindigkeitsstufen.

G: Wie kam der Ton des Films zustande? Bist du von einem Geräusch ausgegangen, das du dort an Ort und Stelle aufgenommen hast?

B: Der Ton ist ein Atmosphäregemisch, das ungefähr dort aufgenommen wurde, wo die Kamera stand, und zwar gab es da die verschiedensten Versuche und Konzepte, den Ton einzusetzen, auch Reihen von Tonaufnahmen über ganze Tage hinweg, aber im Resultat funktionierte das alles nicht. Eine Dynamik über einen Tag hinweg, wie ich mir das vorgestellt hatte, war da nicht hörbar, außer daß es am Anfang ruhig war, dann lange laut und am Schluß wieder ruhig. Aber es ergab sich kein Bogen, so daß ich solche Ansätze verworfen habe. Unter den Tonaufnahmen war jedoch diese eine, die sehr dicht ist, die etwas von der Qualität hat, die ich im visuellen Bereich mit dem Ort verbinde: diese Überfülle an visuellen Ereignissen. Eine Aufnahme, bei der also verschiedenste Sachen im Ton zusammenkommen.

G: Wolltest du im Ton nur Elemente haben, die auch im Bild vorkommen, also etwa die Maschinengeräusche oder Rufe und Schritte von Personen?

G: The last sequence then has a single visual direction up to 360°.

B: The film starts with 0°; the camera position remains constant, the last frame is then 360°, meaning 0, because I end up in the same spot that I started from.

G: These two parts are also filmed with single frames?

B: Yes, but there are also the single shots and these normally filmed pauses: 44 single shots, five normal etc.

G: And the second-to-last part shows the two counter-directions of 180° and 360°?

B: Yes, and it causes this vibration.

G: How many of these sequences are there altogether?

B: There are 21 speed levels.

G: How did the sound of the film come about? Did you presume a certain sound that you recorded on-site?

B: The sound is an atmospheric sound recorded where the camera was placed; there were several different attempts and different concepts for using the sound, series of sound recordings taking several days. But none of this really worked in the final result. You couldn't hear a dynamic development as the day progressed as I had first imagined except that in the beginning it was calm, then loud for a long time and then, in the end, calm once again. But there was no arch in the structure of the sound

B: Jedenfalls Geräusche, die man mindestens mit dem Bild assoziieren kann. Man sieht ja keine Maschinen in Bewegung, außer den Kran am Anfang. Einmal hört man Kirchenglocken – man sieht zwar den Dom, aber es sind die Glocken der Katharinenkirche.

G: Wie hast du den Ton dann weiter bearbeitet?

B: Ich hatte nur etwa eine halbe Minute Ton, also praktisch eine Stichprobe zu einer bestimmten Tageszeit. Der Film ist aber sechs Minuten lang und besteht aus diesen 21 Stufen, die jede etwa 15 Sekunden dauern. Der Ton sollte nun eine ähnliche Dynamik haben wie das Bild, also eine Steigerung, damit auch da ein Spannungsbogen reinkommt. Schließlich habe ich diesen Ton mit 21 verschiedenen Lautstärken überspielt, wobei ich schon in Vorversuchen feststellte, daß es dabei nicht nur einfach lauter wird, sondern daß sich durch verschiedene Lautstärken auch die Qualität des Tones verändert, also daß verschiedene Ebenen des Tons bei unterschiedlicher Lautstärke verschieden akzentuiert sind, somit zusätzlich zur Lautstärkedynamik etwas im Ton in Bewegung kommt. Überdies habe ich den Ton zum Schluß beim Überspielen bewußt übersteuert, damit er entsprechend der Beruhigung des Bildes in seiner Dynamik gebremst wird, obwohl er bis zum Schluß lauter wird. Hinzu kommt noch, daß es über diese 21 Stufen hinweg nicht immer dasselbe Stückchen Ton ist, sondern daß diese Stücke Ton innerhalb des Ausgangsmaterials immer ein bißchen weiterverschoben sind. Dabei überlappen sich die einzelnen Stufen, und erst die letzte ist ein ganz anderer Ausschnitt als die erste, während das Schlußbild eigentlich wieder identisch mit dem Anfangsbild ist. Dieses hat man am Anfang mit ganz leisem und am Schluß mit ganz lautem Ton.

and so I abandoned this kind of approach. Among the recordings, however, was this one that is very condensed and has something of the quality that I would connect with the location in a visual sense: this wealth of visual events. A recording in which very different things come together in the sound.

G: Did you only want elements in the sound that also exist in the pictures, such as the machine noises or people's calls and steps?

B: At least I wanted noises that you can associate with the image. You don't see any machines moving except for the crane in the very beginning. At one point you can hear church bells - you do see the dome, but these are the bells from the St. Catherine church.

G: How did you proceed with working on the sound?

B: I only had about half a minute of sound, practically a test sample of a certain time of day. But the film lasts six minutes and is made up of 21 sequences, each lasting about 15 seconds. The sound was supposed to have a similar dynamic structure as the picture, an intensification in order to get a suspenseful arc, a gradual crescendo, into the sound, as well. Finally, I copied this sound at 21 different volumes, whereas I had already realized in initial tests that it not only becomes louder, but given the different volumes, the quality

G: Da die Toneinheiten die gleiche Länge wie die Bildeinheiten besitzen, fallen jetzt also die Pausen im Ton mit den fünf durchgehend belichteten Bildern zusammen.

B: Ja. Das war von Anfang an so konstruiert, damit es ein Absetzen der Bewegung im Bild und im Ton zugleich gibt. Das ist sowohl innerhalb der einzelnen Stufen als auch zwischen den Stufen der Fall.

G: Der Ton schwillt nun immer aggressiver an, während das Bild zur völligen Ruhe zurückkehrt. Siehst du darin nicht eine unaufgelöste Spannung?

B: Was ich nicht wollte, ist ein genau gleicher Verlauf der Dynamik in Bild und Ton.

G: Du wolltest also keine Verdoppelung des Bildes durch den Ton?

B: Keine simple Verdoppelung, weil mir das zu wenig wäre: es soll zwischen Bild und Ton noch mehr geschehen. Es gab z.B. spontane Zuschauerreaktionen, daß am Anfang der Ton zu leise sei, das Bild wurde also als stärker als der Ton empfunden: schon von Anfang an ist eine Spannung da, die dann im Mittelteil aufgehoben wird, wo Bild und Ton einander entsprechen und sich gegenseitig verstärken, während sie am Schluß von neuem entsteht. Es soll ja auch nicht zu einem Happy End kommen, zu einem ruhigen Bild, wo wieder alles in Ordnung ist, es soll ja am Schluß ruhig eine Spannung bestehenbleiben.

G: Der Film wirkt auf mich so, daß er in seinem Rhythmus filmisch die Aggressivität artikuliert, die ich empfinde, wenn ich als Fußgänger durch Frankfurt gehe. Man kann ja überhaupt nicht mehr durch die Stadt gehen, ohne daß man durch Baulärm und Baustellen terrorisiert wird. War es deine Absicht, gerade auch dieses Moment von Frankfurt einzufangen, oder hast du ein ganz

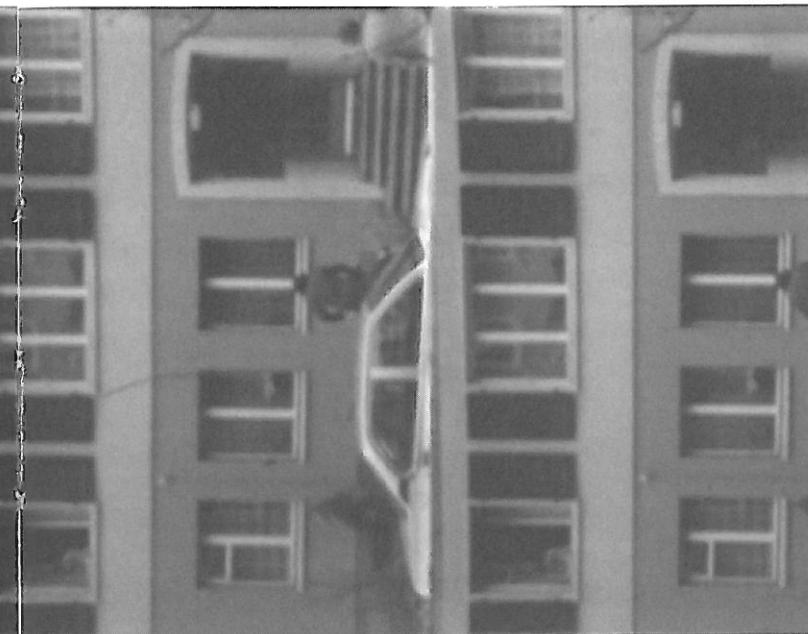
of the sound changes and different levels of the sound are accentuated in different ways, which adds a movement to the dynamics of the volume. Also, when I copied it I overbalanced it in the end so that it would slow down according to the dynamics of the image, although it gets louder right up to the end. Additionally, it isn't always the same piece of sound throughout these 21 sequences, but the pieces of sound are set off from the original material a bit more each time. The separate steps overlap and the last one is a totally different sequence than the first, whereas the final image is again identical with the initial one. You get that in the beginning with a very low, almost inaudible sound, and in the end with a very loud sound.

G: As the sound units are as long as the picture units, the pauses in the sound now coincide with the five continuously exposed pictures.

B: Yes, that was constructed from the beginning so that there would be a distinction between the movement in the picture and in the sound. It is the case within the separate sequences as well as in between them.

G: The sound becomes ever more aggressive, whereas the picture returns to total calm. Do you consider this to be an unsolved tension?





anderes Verhältnis zur Stadt? Meine Frage bezieht sich darauf, was du eigentlich für eine inhaltliche Beziehung zu deinem Gegenstand, zu Straßenbaustellen, hast; das Thema kehrt ja auch in deiner letzten Ausstellung, den Dia-Installationen „Vorläufige bauliche Maßnahme“ wieder.

B: Bevor ich nach Frankfurt kam, hatte ich zwei Jahre in New York studiert. Aus diesem Grund besaß eine solche durch Bautätigkeit belebte Stelle auf der Zeil für mich auch durchaus etwas Positives, da ich dort eine großstädtische Konzentration wiederfand, wie ich sie in New York erlebt hatte. Die Überfülle an Informationen, der man da ausgesetzt ist, habe ich wohl wahrgenommen und wollte sie auch bewußt mit dem Film herausarbeiten, eine Form finden, die etwas Entsprechendes im Medium Film hervorbringt. Ich habe versucht, dies in eine Häufung unterschiedlicher Bilder pro Zeiteinheit zu übersetzen. Spätere Phasen der Filmarbeit hingen nicht mehr so direkt mit konkret-inhaltlichen, auf die primäre Realität bezogenen Erlebnissen und Gedanken zusammen, sondern aus der Arbeit mit dem Material ergaben sich weitere Notwendigkeiten. Es ging mir ja auch immer darum, eine Filmwirklichkeit herzustellen, die als solche deutlich wird, also daß da wohl etwas von der Zeil drinsteckt, aber gleichzeitig klar ist, daß auf der Leinwand bzw. im Kopf ein filmisches Ereignis stattfindet. In den Dia-Installationen habe ich die Beziehung zwischen photographischer Illusion und Primärrealität ganz ausdrücklich mitthematisiert. Ausgangsmaterial waren hier Dias von den vielfältigen malerischen, skulpturalen und ikonographischen Ereignissen, die sich auf und vor Bauzäunen finden lassen.

G: Wie lange hast du an dem „Zeil-Film“ gearbeitet?

B: Nach der Entscheidung für den Ort, Anfang Sommer 1980, entwickelte ich das Konzept ziemlich schnell und notierte

B: I didn't want the dynamics of the picture and the sound to have identical developments.

G: So you didn't want to duplicate the picture through the sound?

B: Not a simple duplication, because this wouldn't be enough for me: I want more to happen between picture and sound. For example, there were spontaneous reactions by the audience that the sound was too low in the beginning, the picture was felt much stronger than the sound; from the beginning, there is a tension which is dissolved in the middle section where picture and sound come together and enhance one another, whereas in the end the tension once again comes into being. The point wasn't to create a happy ending, a calm picture where everything is fine again. In the end there is supposed to be a certain kind of residual tension.

G: The film gave me the feeling that in its rhythm it articulates the aggression I feel if I walk around Frankfurt as a pedestrian. You can't walk through the city anymore without being terrorized by the noise from building sites. Was it your intention to capture this momentum of Frankfurt or do you have a totally different relationship with the city? My question refers to the kind of contextual relationship you have with your object, the street building



bald die Partitur. Nach den nötigen, praktischen Vorbereitungen machte ich im Hochsommer während eines Wochenendes die Bildaufnahmen. Die Arbeit am Ton zog sich dann über mehrere Monate hin, und im Dezember habe ich die eigentlichen handwerklichen Schlußarbeiten gemacht, z.B. die Tonüberspielung und den Schnitt von Ton und Bildoriginal.

G: Wann und wo ist der Film uraufgeführt worden?

B: Im Januar 1981 anlässlich der Solothurner Filmtage. Der Film war so lange im Zoll hängengeblieben, daß er nicht mehr fristgerecht ankam und nur außerhalb des offiziellen Programms laufen konnte.

G: Paul Winkler hat über die Dreharbeiten zu „Sidney Harbour Bridge“ erzählt, daß er öfter von Leuten umringt wurde, die ihm Fragen stellten oder ihn behinderten. Ist dir das auch so ergangen?

B: Es gab natürlich dieses Gucken und Fragen, aber ich stand etwas am Rande, nicht mitten auf dem Gehsteig, zusätzlich war ja Wochenende, oft wurde ich auch eher als Vermesser denn als Filmmacher eingeschätzt.

G: Die dominierenden Farben des Films sind kräftiges Blau und Rot, also das Blau der Bauzäune und an der Fassade des Kaufhauses Schneider, sowie das Rot des Baggers und des Gerätekastens. Hast du die Drehzeit und den genauen Standort der Kamera auch danach ausgesucht oder ergab sich das eher zufällig?

sites. This theme returns in your last exhibition, the slide installations “Vorläufige bauliche Maßnahme” (Preliminary Construction Measure).

B: Before I came to Frankfurt, I had studied in New York for two years. For this reason, such a location on the Zeil, enlivened as it is by construction, had something positive for me because I found right there a large-city concentration that I had been accustomed to experiencing in New York. I certainly realized the overwhelming amount of information one is faced with there and consciously wanted to work it out in the film, find a form that would bring out something appropriate in the medium. I tried to translate it into an accumulation of different pictures in each time unit. Later phases of my film work were not as directly connected with concrete contextual events and thoughts relating to primary reality. Instead, other necessities developed out of the work with the material. I've always wanted to produce a film reality that is clear as such; that is to say, that there is something from the Zeil in it. But at the same time it is clear that, on the screen or in the mind, a film-related event takes place. In my slide installations, I made it a point to make the relationship between the photographic illusion and primary reality a subject. The basic material were slides of the multiple painterly, sculptural and iconographic events that can be found on and in front of the construction site fences.

G: For how long did you work on the “Zeil-Film”?

B: After deciding on the location in early summer of 1980, I developed the concept rather quickly and soon jotted down the

B: Das ergab sich eher zufällig. Klar ist, daß diese Farbigkeit auch mit beigetragen hat zur Faszination, wobei ich selber auch erst im Film gesehen habe, wie extrem diese beiden Farben dominieren. Der rote Bagger stand erst am Drehtag so nahe und hatte daher auch nie dieses Gewicht besessen. Zuerst dachte ich, ich könne den Film an diesem Tag nicht drehen, aber ich habe mich dann auf die neue Situation eingestellt und den Bagger mit Absicht so ins Bild gesetzt, daß er nun auch eindeutig auf eine der 45°-Hauptrichtungen fällt, nämlich eine der Ecken darstellt, und daß dieses gelbe Schild darauf dann auch einmal richtig in der Mitte sitzt.

G: Was für ein Objektiv hast du verwendet?

B: Gearbeitet habe ich mit einem Zoom-Objektiv, und die Brennweite, die ich dann festlegte, war ein gemäßigtes Weitwinkel. Den Ausschnitt habe ich so gewählt, daß alle die Situation prägenden Elemente zu sehen sind und doch so präsent wie möglich bleiben.

G: Wenn man dein „Ceramotionpicture II“ und diesen „Zeil-Film“ vergleicht, so haben zwar beide einen ausgeprägten, strukturellen Charakter, aber der „Zeil-Film“ ist sehr viel stärker rhythmisch strukturiert. Kann man darin einen Einfluß von Peter Kubelka sehen?

B: Sicher wird es Einflüsse geben. Andererseits ist zu sagen, daß dieser „Zeil-Film“ einen Ansatz aufnimmt, der schon auf

score. After the necessary practical preparations, I shot the film during one weekend in summer. The work on the sound took several months, and in December I did the real technical final work, for example copying the sound and editing the sound and the original film.

G: When and where was the premiere of the film?

B: That was in January 1981 at the occasion of the Solothurn film festival. The film had got stuck at customs for such a long time that it didn't arrive in time and could be shown only outside of the official program.

G: Paul Winkler told me about the shooting of "Sidney Harbour Bridge", that he was often surrounded by people asking him questions or bothering him. Did that happen to you, as well?

B: Of course there was the staring and the questioning. But I was somewhat off to the side, not in the middle of the walkway; it was a weekend and often people thought I was a surveyor and not a film-maker.

G: The dominating colors of the film are a strong blue and red – the blue of the building fences and on the facade of the Schneider-store and the red of the excavator and the tool box. Did you pick the time of the shoot and the precise location of the camera because of this, or was it rather coincidental?

B: It was rather coincidental. It's clear that this coloration also added to the fascination, although I realized only in the film how strongly these two colors dominate. The red excavator was this close only on the day of the shoot and therefore didn't have this importance earlier. At first I thought I wouldn't be able to shoot

meine Filmarbeit in New York zurückgeht. In meinem letzten Super-8-Film, den ich eigentlich schon für 16 mm geplant hatte, arbeitete ich auch schon mit einem festen Kamerastandpunkt, Gradeinteilungen und Einzelbilder-Animation; auch dieser Film fängt ruhig an und enthält ein Steigerungsprinzip, kommt aber nur in einer kurzen Phase zu einer ähnlichen Dynamik wie der „Zeil-Film“. Ich weiß nicht, was da die Zeit in der Filmklasse der Städelschule für eine Rolle gespielt hat oder inwiefern sich dieser Rhythmus einfach auch aus der Geometrie des Ortes ergeben hat, aus deren Analyse ich ja die Struktur entwickelt hatte. Der eigentliche Rhythmus des Films entstand dadurch, daß eine räumliche Struktur in eine zeitliche übertragen wird.

G: Wie würdest du dich selber im Zusammenhang des strukturellen Films sehen? Gibt es Filme, die dich besonders angeregt haben, gerade in dieser Richtung zu arbeiten, oder hat das andere Ursachen?

B: Meine künstlerischen Interessen wurden durch die politischen Auseinandersetzungen und Kunstströmungen, vor allem durch Konzeptkunst, Land Art und Minimal Art, Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre, geprägt, noch bevor ich irgendwelche Avantgardefilme gesehen hatte. Diese Haltung entsprach in vielem bereits derjenigen, die auch dem strukturellen Film zugrunde liegt, so daß ich da eine Nähe feststellte. Die ersten Filme, an die ich mich noch erinnere, waren Filme von Richard

that day, but I adapted to the new situation and intentionally moved the excavator into the picture so that it now clearly stands in one of the 45° main axes and represents one of the corners, and that this yellow sign on it is also directly in the center at one point.

G: What kind of lens did you use?

B: I used a zoom lens and the focal length that I chose was of a moderately wide angle. I selected the field of view in a way that all elements determining the situation would be visible and yet remain as present as possible.

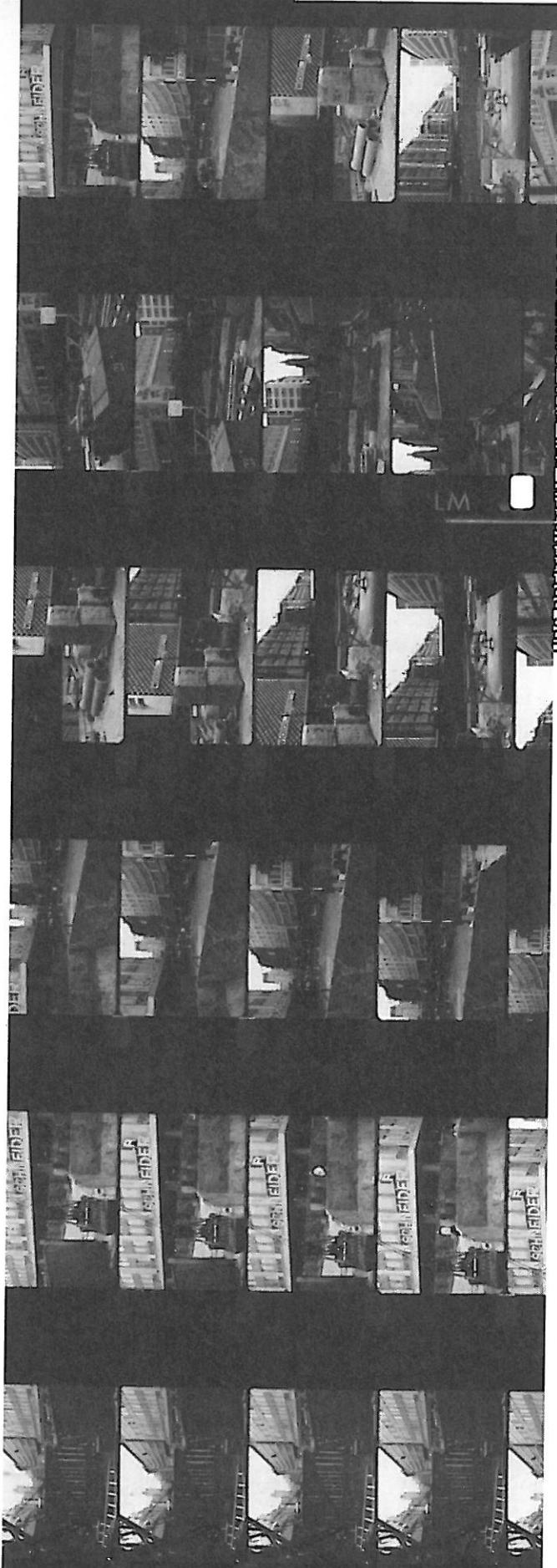
G: When comparing your "Ceramotionpicture II" and this "Zeil-Film", both have a very distinct structural character, but the "Zeil-Film" is much more rhythmically structured. Does this reveal an influence by Peter Kubelka?

B: Of course there are influences. On the other hand, I have to say that this "Zeil-Film" goes back to an approach from my film work in New York. In my last Super-8-film, which originally was planned for 16 mm, I had already worked with a fixed camera location, sections of degrees and single-frame-animation; this film also starts calmly and contains a principle of intensification; however, only in a short phase does it reach a dynamic similar to the "Zeil-Film". I don't know what role the time in the film class at Städel school played or to what extent this rhythm simply developed out of the geometry of the location, and out of its analysis I had developed the structure. The real rhythm of the film came about due to a spatial structure being translated into a time structure.

Serra, „HARD- CORE“ von Walter de Maria, der mich damals sehr beeindruckte, weil er auch eine Affinität zu Landschaft und Raum hatte... Filme von Michael Snow habe ich erst in New York gesehen, als ich schon eine Reihe von Super-8-Filmen gemacht hatte, die sich auch mit Kamerabewegungen, Landschaft und Raum auseinandersetzten. Der erste Avantgardefilm, den ich in New York sah, war zufällig „La Region Centrale“ von Michael Snow. In meiner weiteren Auseinandersetzung mit der Geschichte des Avantgardefilms waren es deshalb vor allem strukturelle Filme, die mich angeregt haben.

G: How would you see yourself in connection with structural film? Are there films that have inspired you to work in this direction, or does that have different reasons?

B: My artistic interests were marked by the political discourses and directions of art – above all, conceptual art, land art and minimal art during the late '60s and early '70s. This attitude in many ways was the same as the one at the basis of structural film and I recognized an interrelation. The first films I remember were by Richard Serra, "HARD CORE" by Walter de Maria, who left a deep impression on me at the time because he also had an affinity towards landscape and space... I saw films by Michael Snow in New York only after I had already made a number of Super-8-films that also dealt with camera movements, landscape and space. The first avant-garde film I saw in New York happened to be "La Region Centrale" by Michael Snow. When I dealt with the history of avant-garde films, it was, above all, the structural films that inspired me.



URS BREITENSTEIN: ZEIL-FILM, 16MM, FARBE, TON, 6 MIN., 1980

Textnachweis

Thomas Bayle
Thomas Bayle/Bernhard Uske (Originalbeitrag);
Urs Breitenstein
Winfried Günther (in: *Kunst in Frankfurt 1945 bis heute*. Hrsg. von Rolf Lauter. Frankfurt 1995); Urs Breitenstein/Winfried Günther (in: *Wolkenkratzer Nr.2*, Frankfurt 1982);
Karsten Bott
Karsten Bott/Bernhard Uske (Originalbeitrag);
Helga Fanderl
Helga Fanderl (Originalbeitrag); Kasper König (in: *Journal Frankfurt*, Frankfurt 1991); Bernhard Uske (Originalbeitrag);
Karl Kels
Myriam van Lier, Myriam van Lier und Jean Perret (in: *Visions du Réel*, Nyon 1996);
Roland Krüger
Roland Krüger (in: *FILMWOCH*E, Frankfurt 1997); Bernhard Uske (in: *Kunst in Frankfurt 1945 bis heute. ebd.*);
Günter Zehetner
Günter Zehetner/Bernhard Uske (Originalbeitrag).

Bildnachweis

© bei den Künstlern

Record of texts

Thomas Bayle
Thomas Bayle/Bernhard Uske (original text);
Urs Breitenstein
Winfried Günther (in: *Kunst in Frankfurt 1945 bis heute. Hrsg. von Rolf Lauter*. Frankfurt 1995); Urs Breitenstein/Winfried Günther (in: *Wolkenkratzer No.2*, Frankfurt 1982);
Karsten Bott
Karsten Bott/Bernhard Uske (original text);
Helga Fanderl
Helga Fanderl (original text); Kasper König (in: *Journal Frankfurt, Frankfurt 1991*); Bernhard Uske (original text);
Karl Kels
Miryam van Lier, Miryam van Lier and Jean Perret (in: *Visions du Réel*, Nyon 1996);
Roland Krüger
Roland Krüger (in: *FILMWOCH*E, Frankfurt 1997); Bernhard Uske (in: *Kunst in Frankfurt 1945 bis heute. ebd.*);
Günter Zehetner
Günter Zehetner/Bernhard Uske (original text).

Record of photos

© by the artists